
Introduction

Introduction

Ulrike Lune Riboni et Raphaële Bertho



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/edc/9932>

DOI : 10.4000/edc.9932

ISSN : 2101-0366

Éditeur

Université de Lille

Édition imprimée

Date de publication : 1 juillet 2020

Pagination : 7-18

ISBN : 978-2-917562-23-9

ISSN : 1270-6841

Référence électronique

Ulrike Lune Riboni et Raphaële Bertho, « Introduction », *Études de communication* [En ligne], 54 | 2020, mis en ligne le 01 juillet 2020, consulté le 22 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/edc/9932> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/edc.9932>

© Tous droits réservés

Introduction

Introduction

Ulrike Lune Riboni

Université Paris 8, Laboratoire CEMTI
riboni.u@lescineastes.org

Raphaële Bertho

Université de Tours, Laboratoire InTru
raphaele.bertho@gmail.com

Les industries culturelles et médiatiques paraissent omnipotentes dans la sélection et la diffusion des images qui vont faire l'information ou « faire l'histoire ». Comme l'ont démontré plusieurs travaux, les médias traditionnels sont en effet les principaux acteurs de la production des icônes visuelles (Hariman et Lucaites, 2007 ; Lavoie, 2010), par la répétition et la « circulation circulaire » (Bourdieu, 1996) en particulier. Au-delà de la consécration de certaines images, les institutions médiatiques et culturelles ont le pouvoir de faire exister ou au contraire de taire l'existence d'événements, de groupes sociaux, de récits minoritaires en déterminant la « hiérarchie du voir » (Voirol, 2005a). Par ailleurs, quand ces événements, groupes et récits minoritaires sont représentés, les modes de représentation qu'offrent les espaces médiatiques et culturels dominants semblent verrouillés, souvent défavorables ou partiels. Les réseaux sociaux numériques paraissent cependant déstabiliser cette hégémonie (Gunther, 2015) et participent à la reconfiguration des régimes de visibilité et de représentation à l'œuvre. Si le système médiatique et les industries culturelles continuent d'être des instances de validation et de constructions des représentations, elles doivent également prendre en compte les tendances qui, en particulier en ligne, désignent d'autres images, d'autres actualités et d'autres histoires. Par ailleurs, les productions culturelles et contenus médiatiques visuels traditionnels ne sont pas sans faire l'objet de processus de négociation de sens et de véritables querelles interprétatives. Identifiés de longue date par les auteurs qui ont interrogé la réception (Hall, 1994), ces processus de négociation de sens trouvent de nouveaux canaux d'expression et se nourrissent désormais de la conscience des alternatives disponibles. Ce sont ces récits visuels alternatifs et les réceptions différenciées des images hégémoniques que ce 54^e numéro d'*Études de Communication* propose d'interroger. Pour saisir comment ces images et ces réceptions contre-hégémoniques mettent en cause ou renouvellent ce que nous avons désigné comme « régimes de visibilité et de représentation », il nous faut d'abord nous attarder sur ces concepts avant d'approcher les propositions de réponses que formulent les articles de ce dossier.

1.

Régimes de visibilité et de représentation

1.1. Visibilité et technique

Les concepts de visibilité et de représentation sont aussi distincts que liés. Ils désignent *ce qui se voit*, comment on *donne à voir* et comment on *voit*, *perçoit*, *regarde*. Affirmer que la visibilité évolue, c'est affirmer tout d'abord que nos manières de montrer et de voir se transforment, en particulier avec l'évolution des technologies visuelles qui permettent d'accéder à des champs du visible jusque-là inaccessibles et insoupçonnés. Les dispositifs optiques tels que le microscope et le télescope ont ainsi rendu accessibles l'infiniment

petit de la nature et l'infiniment grand de l'espace, induisant une transformation majeure de la perception de la place de l'Homme dans le monde et influençant les régimes scopiques de la modernité (Jay, 1993). La *camera obscura* et le cinématographe ont également bouleversé nos manières de montrer et de voir : la photographie garde trace de corps disparus, le cinéma « redonne vie », le gros plan transforme le rapport aux expressions émotionnelles, aux détails du visage d'un personnage public, film et photographie donnent à voir des lieux éloignés et inaccessibles, etc. Walter Benjamin écrivait ainsi : « Grâce au gros plan, c'est l'espace qui s'élargit ; grâce au ralenti, c'est le mouvement qui prend de nouvelles dimensions » (Benjamin, 1971 [1936], 169). Avant lui, les premiers théoriciens du cinéma concevaient la technique comme le dépassement de l'œil humain. Dziga Vertov énonçait ainsi dans son manifeste de 1923 : « l'œil mécanique » de la machine « montre le monde comme elle seule peut le voir », « libéré de l'immobilité humaine » et « des frontières du temps et de l'espace » (Vertov, 1972 [1923]). Au-delà des élans technophiles enthousiastes, les technologies visuelles actuelles interrogent politiquement la manière dont le monde est perçu. Les possibilités de visualisation s'accompagnent en effet d'impossibilités et de restrictions de la visibilité. Lisa Parks (2002) s'attache par exemple à penser l'inégale répartition du « capital visuel » qu'elle définit comme « un système de différenciation sociale fondé sur l'accès relatif des utilisateurs et des téléspectateurs aux technologies des médias mondialisés » (Parks, 2002, 286) à partir d'une réflexion sur les satellites et les technologies de visualisation. Grégoire Chamayou (2013) démontre quant à lui comment une autre technologie visuelle guerrière, le drone, modèle l'expérience de la guerre en permettant de voir sans être vu (et de tuer sans risquer d'être tué). Les publics sont aussi inégaux face aux images, les « images pauvres » étant aussi souvent les « images des pauvres » (Riboni, 2019), c'est-à-dire que des milliers de spectateurs n'accèdent aux contenus culturels et médiatiques qu'à travers des images pixélisées ou abimées par la reproduction et les compressions, reflets des infrastructures techniques et des politiques de censure des pays qu'ils et elles habitent. Les régimes scopiques ou régimes de la vision ont ainsi profondément évolué, façonné nos expériences du monde et déterminé les hiérarchies du visible. À l'ère de la vision « technologiquement assistée » ou étendue, comment, quoi et quand nous voyons déterminent de plus en plus notre place dans un système plus vaste de relations de pouvoir (Dyer, 1997).

1.2. Visibilité sociale et construction des regards

Mais le visible n'est pas seulement rendu accessible, il est aussi forgé par les industries médiatiques et les médias de masse. « Ces derniers participent à la définition d'un ordre du visible qui fait apparaître des réalités ou des acteurs tout en condamnant d'autres à l'invisibilité » (Thompson, 2005, 129). La visibilité n'est plus dès lors l'exercice de la vision et l'expérience du monde par le sens de la vue, elle est définie comme « sociale » et implique un pendant, l'invisibilité. La visibilité sociale est en effet définie par la hiérarchie de l'attention publique

et la reconnaissance sociale qu'elle implique. L'invisibilité sociale est dès lors l'exclusion d'individus et de collectifs de la reconnaissance sociale, leur marginalisation. On peut ainsi penser le monde des images, la grande scène du visible médiatique, par le prisme des hiérarchies qui le constituent, c'est-à-dire pas seulement pour ce qu'on y voit mais ce qu'on n'y voit pas.

Plus largement, le regard lui-même doit être considéré comme socialement construit, comme le résultat de constructions subjectives autant que collectives. Hal Foster qui a coordonné l'important ouvrage *Vision and Visuality* en 1988, parle ainsi de « visualité » :

« Même si la vision suggère que la vue est une opération physique, et la visualité un fait social, les deux ne s'opposent pas comme nature et culture : la vision est sociale et historique également, et la visualité implique le corps et la psyché. Mais ils ne sont pas non plus identiques : ici, la différence entre les termes signale une différence au sein du visuel – entre le mécanisme de la vue et ses techniques historiques, entre la donnée de la vision et ses déterminations discursives – une différence, de nombreuses différences, entre la façon dont nous voyons, la façon dont nous sommes capables, autorisés ou obligés de voir, et la façon dont nous voyons ce qui est vu ou ce qui ne l'est pas. » (Foster, 1988, 9)

La visibilité est donc aussi visualité, « un fait social » qui « implique le corps et la psyché », une construction culturelle et sociale des manières de voir dont l'expérience se construit en partie par le sens de la vue. La construction sociale des regards est en effet déterminante dans les manières de voir et de faire exister les êtres et les choses. Comme l'affirme autrement Jonathan Crary, « nos façons d'écouter, de regarder et de nous concentrer sur un certain objet d'attention ont un caractère profondément historique » (Crary, 2014, 35). Comment expliquer en effet nos manières de déterminer visuellement l'identité de genre ? Comment expliquer que nous voyons la couleur de la peau quand elle est noire mais que le blanc soit construit comme invisible (Dyer, 1997 ; Cervulle, 2013) ? Ce qui est visible à nos yeux, qui fonde l'affirmation « ça se voit que », révèle nos manières de penser le monde et les hiérarchies sociales qui le traversent. L'affaire Rodney King, du nom d'un jeune afro-américain passé à tabac par des policiers en 1991, est en ce sens emblématique. L'agression du jeune homme fut filmée par un vidéaste amateur, donna lieu à un procès très médiatisé et successivement – les policiers ayant été acquittés – aux émeutes de Los Angeles de 1992. Le retentissement de cette affaire est sans doute dû en partie à la « preuve visuelle », mais c'est précisément parce que la culpabilité des policiers ne fut pas établie malgré l'apparente évidence de la preuve, que l'affaire s'avère emblématique. Ainsi le corps noir, brutalement lynché par quatre policiers alors qu'il était à terre et désarmé, fut perçu et présenté par les jurés comme étant l'agresseur et non la victime. La réception de cette vidéo, affirme Judith Butler, est l'expression d'un « champ de visibilité racialement saturé ». Ainsi, « ce n'est pas seulement voir, un acte de perception directe,

mais la production raciale du visible, le fonctionnement des contraintes raciales sur ce que signifie *voir* » (Butler, 1993, 15-16).

1.3. Représentation

La représentation désigne la mise en image et/ou la mise en scène du visible. Elle fonde également les rapports sociaux en ce qu'elle définit les modes d'accès au réel et participe à sa construction. La représentation *politique* et la représentation *symbolique* sont par exemple intimement liées comme le révélait Louis Marin dans les années quatre-vingts et les actes de représentation sont susceptibles de faire exister ou advenir l'objet représenté, le corps politique. Du portrait du roi à l'image télévisuelle du chef de l'État, un déplacement radical s'est opéré en termes de représentation et de re-présentation (Marin, 1981). On songe par exemple à la mise en scène de la quotidienneté et de l'intimité des dirigeants, jusque-là exclue des représentations. La représentation d'eux-mêmes que construisent les pouvoirs politiques fonde ainsi l'exercice du pouvoir. Par ailleurs, les rapports de domination sont également fondés sur des représentations.

Le « régime de représentation racialisé » désigne pour Stuart Hall « l'ensemble du répertoire d'images et d'effets visuels au travers desquels la différence est représentée à chaque moment historique » (Hall, 1997, 232). Les corps non-blancs ne sont ainsi pas seulement invisibilisés ou regardés – *soumis aux regards* – à travers un prisme racial ; quand ils sont représentés, ils sont assignés à des propriétés naturalisées qui fondent les stéréotypes (Macé, 2007), conduisant par exemple à l'assignation des corps noirs à l'animalité, à la virilité violente ou à la lubricité (Mercer, 1994). Les représentations fondent les stéréotypes et les stéréotypes fondent les perceptions (Dyer, 1977) au point de contraindre la compréhension du monde comme le montre l'exemple de Rodney King. Plus largement, Teresa De Lauretis (2007) considère par exemple le cinéma comme une « technologie du genre », au même titre que la famille, l'école, etc., c'est-à-dire une activité sociale véhiculant mais surtout produisant les distinctions de genre entre hommes et femmes.

Les enjeux sociaux des représentations se décèlent aussi dans les places assignées aux acteurs sociaux entre les deux pôles que constituent regardeur(s) et regardé.e(s). À la réduction stéréotypée des personnages féminins s'ajoute ainsi l'objectivation de leur corps dénoncée par exemple dans le célèbre texte de Laura Mulvey, « *Visual pleasure and narrative cinema* » (1975) ou par John Berger dans son ouvrage *Voir le voir* (2014 [1972]). Les femmes sont réduites à des représentations clichées et sont aussi assignées à n'être que des corps, des corps consommables, présentés dénudés ou « démembrés » par des plans isolants des fesses, des jambes, des seins... Plus généralement, l'image de la femme est une « image silencieuse de la femme encore et toujours enferrée dans sa place de porteuse de sens, et non de créatrice de sens » (Mulvey, 1975, 9).

Il ne s'agit alors plus de qui on montre mais *pour qui* : « la femme est image et l'homme est vecteur du regard » (Mulvey, 1975, 15). En outre, non seulement les représentations sont contraintes par les yeux qui les produisent et ceux auxquels elles sont destinées (que regardent et veulent voir des hommes blancs hétérosexuels de classe supérieure ?), mais c'est bien également l'interprétation qui se trouve au cœur des rapports sociaux. Les regards légitimes ne sont pas seulement légitimes à montrer et à voir, mais à dire ce qu'ils voient : « C'est un *voir* qui est une lecture, c'est-à-dire une interprétation contestable, mais qui se fait néanmoins passer pour un *voir* » (Butler, 1993, 15-16). Ainsi, l'interprétation des dominants dissimule-t-elle même l'acte d'interprétation.

Il nous reste à expliciter le choix de l'expression *régimes* de représentation et de visibilité. Comme le définissait la formulation de Stuart Hall citée plus haut, « régime de représentation » désigne un « répertoire d'images et d'effets visuels » qui établit ce qu'il nomme la « différence » (entre blancs et non-blancs) dans le cas des rapports de domination basés sur les assignations raciales. Tout comme d'un « régime de représentation racialisé », on pourrait alors parler d'un régime de représentation genré, classiste, etc. Ajouter le concept de visibilité à cette première définition permet donc de saisir non seulement les « répertoires d'images et d'effets visuels » mais aussi l'absence d'images, l'invisibilisation, ou encore d'interroger les modalités techniques par lesquelles les publics regardent (« images pauvres » par exemple) et sont regardés (caméra de surveillance, satellites etc.). Il permet enfin, à la suite de Judith Butler, de considérer un régime *d'interprétation* racialisé, genré, etc.

2.

« Regard oppositionnel », « contre-visualité », productions visuelles contre-hégémoniques

Bien entendu notre développement jusqu'ici ne tient compte que des aspects d'imposition et de domination des regards et ne considère pas les résistances. Visibilité et représentation font l'objet de contestations et de luttes qui ne sauraient être ignorées. Ainsi, les mouvements ouvriers, féministes, LGBT+, antiracistes, anti-impérialistes ou décoloniaux n'ont eu de cesse de produire des représentations contre-hégémoniques et d'opposer des « contre-regards » ou « regards oppositionnels » (hooks, 2015 [1992]) ou encore de produire des « contre-visualités » (Mirzoeff, 2011). Avant de développer les manières d'opposer des représentations alternatives aux représentations hégémoniques, rappelons que s'opposer peut aussi consister en des manières de regarder, « regarder non seulement autrement, mais aussi ailleurs » (Cervulle, 2017, 39), un refus de voir, comme le suggère Maxime Cervulle à propos des publics de l'exposition controversée « Exhibit B ». Pour bell hooks également, résister pour des femmes noires exclues des représentations peut passer par les manières de regarder. Il ne s'agit pas seulement de « résistances spectatorielles » selon les termes de

Manthia Diawara (1990), dit-elle, car les femmes noires font « plus que résister. Nous créons des textes alternatifs qui ne sont pas seulement des réactions. En tant que spectatrices critiques, les femmes noires participent à un large éventail de relations de regard, contestent, résistent, révisent, interrogent et inventent à de multiples niveaux » (hooks, 2015 [1992], 199).

L'image joue cependant un rôle important dans la lutte pour la visibilité (Voirol, 2005b) et la reconnaissance d'identités, de récits ou de pratiques soumis à un régime d'invisibilisation politique et sociale. Ainsi, des femmes s'exposent en images, pour dire la fierté de leur corps non-conforme et/ou pour rendre visible ce que le monde social contraint à l'invisibilité : seins (#freethe-nipples), sang des règles (photographie de Rupi Kaur, #bloodnormal), poils (#hairylegclub, #bodyhairpositivity, etc.). Certaines se montrent nues, certaines se montrent sans maquillage, certaines dévoilées, certaines au contraire avec leur voile faisant de ces gestes des expressions politiques dont le sens varie chaque fois selon les contextes (Fraisie, 2014). Ailleurs, des personnes trans et/ou non-binaires mettent en image leur transition ou leur apparence pour dire une identité ou revendiquer simplement un droit d'existence. De nombreuses initiatives médiatiques alternatives, comme des médias destinés aux afrodescendant.e.s par exemple, tentent également d'offrir des représentations contre-hégémoniques comme le rapporte Emmanuelle Bruneel dans sa contribution pour ce dossier sur les médias en ligne *L'Afro* et *Nothing But the Wax*. L'étude des « énonciations éditoriales » qui comprennent autant les images que les textes de ces médias en ligne, révèle la volonté de leurs conceptrices de produire des représentations positives des femmes noires, à rebours des stéréotypes mais aussi des représentations « tolérées » telles que les femmes noires à peau claire et aux cheveux lissés.

Au-delà de ces pratiques militantes ou revendicatives, une myriade d'autres manières de montrer et de se montrer fait exister des individus, des groupes, des histoires ou des récits exclus des représentations. Mélanie Bourdaa évoque par exemple dans sa contribution des montages vidéo de séquences de séries télévisées qui mettent en scène des couples lesbiens. Réalisées par des fans, ces vidéos font exister des couples fictifs n'existant que par le jeu du montage ou construisent de véritables *spin-off* avec des personnages lesbiens disparus de la fiction, suggérant d'autres possibles au scénario et contestant dès lors la légitimité des producteurs de ces fictions. La réappropriation par les fans des contenus médiatiques devient ici une forme de revendication du droit à l'existence des identités de genre marginalisées. À la production de représentations alternatives s'ajoute la contestation des représentations et des lectures hégémoniques des contenus médiatiques et culturels sous des formes qui ne sont plus nécessairement expressivistes (Allard et Blondeau, 2007 ; Cardon et Granjon, 2010). Là encore, c'est le cas de certaines fans des séries évoquées par Mélanie Bourdaa qui se coordonnent pour conduire des actions en direction des productions des séries qu'elles affectionnent et ainsi faire entendre leur contestation. De la même façon, la parole des femmes victimes de violence

recueillie par Giuseppina Sapio conteste la lecture institutionnelle des violences faites aux femmes et leur mise en images. Si cette parole ne s'exprime pas spécifiquement dans l'espace public mais est rendue accessible par le travail de la chercheuse (au moyen de *focus groups* dans un centre anti-violence italien), elle est particulièrement révélatrice de l'importance des points de vue situés.

Les enjeux du renouvellement des régimes de représentation et de visibilité contemporains passent en effet par des querelles d'interprétation. Sur Internet, on pourra remarquer le développement des pratiques interprétatives innovantes, sous forme de mise en relation d'images par exemple (montages photo, *mashup* et mèmes), qui proposent la lecture d'une image par sa corrélation avec une autre. Les usages conversationnels (Gunthert, 2015) qui font le quotidien des réseaux sociaux s'articulent avec des usages plus politiquement marqués dans le cadre de situations électorales ou à l'occasion de mouvements sociaux, opérant un déplacement ponctuel des pratiques au sein de dispositifs identiques. Ainsi, le sens donné aux images fait l'objet d'une lutte où l'enjeu est d'être reconnu.e comme le ou la détenteur.rice légitime du sens. Au contraire des femmes victimes de violences interrogées par Giuseppina Sapio dont les lectures restent invisibilisées, on pourra observer l'expansion de la mise en cause publique de l'autorité du professionnel (de la politique, de l'information, de l'Histoire, de l'analyse d'image) par les regards qui se revendiquent comme situés. Par ailleurs, la production amateur d'images rend possible la visibilité d'événements ignorés par les institutions médiatiques et donne lieu à de nouvelles querelles de sens. Édouard Bouté et Clément Mabi analysent par exemple dans leur contribution comment les débats se sont articulés autour de « l'affaire Geneviève Legay », cette femme blessée par une charge policière en 2019. Ils révèlent comment les images ont été utilisées comme appuis à l'argumentation pour justifier le point de vue exprimé, en soutenant des versions opposées. Ils soulignent par ailleurs que de support d'argumentation, elles deviennent progressivement le support d'un affrontement de principe, moral et axiologique.

Les concepts de contre-regard, contre-visualité (Mirzoeff, 2011) ou de représentations contre-hégémoniques sont cependant relativement flottants. Comment établir en effet le potentiel subversif ou disruptif d'une représentation ou de la contestation du sens d'une production visuelle ? Si la question paraît aporétique, elle appelle néanmoins à la vigilance. La contribution de Marine Siguier sur la représentation du lecteur sur Instagram souligne ainsi l'ambiguïté des auto-représentations photographiques. Elle révèle comment ces images permettent d'abord la représentation d'un type de littérature délégitimé et contribuent à la réinterprétation d'un *topos* de genre (la lectrice de romans) sous un prime favorable, mais aussi comment ces images sont cependant soumises aux normes de la plateforme commerciale qui les héberge et contribuent en définitive à alimenter les formes promotionnelles des industries culturelles. Dans une tout autre perspective, l'article de Martin Berger que nous avons traduit pour ce numéro offre une perspective particulièrement riche sur les

conflits d'interprétation et sur la portée politique de certaines représentations. Extrait d'une réflexion plus large qu'il a développée dans son ouvrage *Seeing Through Race* (Berger, 2011), il livre une analyse des plus stimulantes d'une photographie mythique de la lutte pour les droits civiques. À l'encontre des analyses enthousiastes qui verraient dans l'icône photographique la preuve de sa puissance de persuasion, Berger rend compte des schèmes racialisants que sous-tendent les interprétations majoritaires et la conséquente quasi-innocuité d'une telle image.

Conclusion

Les concepts de représentation et de visibilité sont ainsi au cœur des rapports sociaux en ce qu'ils définissent les possibilités et modalités d'existence publique d'acteur.trice.s individuel.le.s ou collectif.ve.s exclu.e.s de la sphère publique légitime. Ces concepts désignent donc les « processus par lesquels des groupes sociaux [...] bénéficient ou non d'une attention publique » (Voirol, 2005a) mais aussi les formes de cette « attention » et la construction de sens ainsi établie. Si ces concepts engagent bien plus que les formes matérielles du visuel, la prolifération des images, des pratiques de l'image et les querelles interprétatives qui les entourent suggèrent que le champ visuel constitue plus que jamais un champ de bataille. Comme le suggère par ailleurs Thomas Voltzenlogel, « cette bataille ne se mène pas seulement sur le plan de l'occupation d'un imaginaire social par des images, elle œuvre également à la formation de modalités concrètes d'observation, d'écoute, d'attention, de (trans)formation des capacités sensibles à la source de l'élaboration des images (mentales) » (Voltzenlogel, 2016). Les articles de ce dossier mettent au jour les façons dont la réception comme la production d'images témoignent d'une constante négociation, mise en discussion et parfois mise en cause des régimes hégémoniques, sans toutefois nécessairement s'en affranchir. Interroger la construction sociale des regards permet ainsi de saisir les modalités de contestation des représentations hégémoniques (des femmes noires, des lesbiennes, des victimes de violences policières...) ou au contraire de mesurer les limites de représentations visant à *visibiliser* des causes (lutte pour les droits civiques, dénonciation des violences conjugales...). Ainsi, à l'image des propositions théoriques d'Édouard Bouté et Clément Mabi, et de celles de Martin Berger, considérant chacun les distances d'interprétation d'une même image, considérer qu'une image « donnant à voir » la violence policière constitue en elle-même une preuve à charge ne résiste pas à l'examen minutieux des manières de voir. Il apparaît nécessaire en outre, comme nous le rappelle à nouveau Martin Berger, de ne pas s'arrêter aux lectures clairement hostiles, mais de considérer également les discours de reconnaissance qui ne sont pas extérieurs au « champ de visibilité » socialement « saturé » et qui les empêche de voir autre chose que ce qu'ils attendent. Ainsi, s'agissant des violences policières, au-delà de la contestation de l'évidence sous couvert d'un « manque

de contexte » (les politiques et les institutions policières invoquent régulièrement ce qu'une vidéo *ne montrerait pas*, pour ne pas reconnaître ce qu'elle montre), c'est la désignation même de ce qui fait violence qui peut continuer d'empêcher la contestation.

Bibliographie

Allard L., Blondeau O. (2007). *Devenir média, l'activisme sur Internet entre défection et expérimentation*, Paris, Éditions Amsterdam.

Benjamin W. (1971 [1936]). « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique ». In *Poésie et révolution*, Paris, Denoël, p. 171-210.

Berger J. (2014 [1972]). *Voir le voir*, Paris, Éditions B42.

Bourdieu P. (1996). *Sur la télévision*, Paris, éditions Liber.

Butler J. (1993). *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of Sex*, New-York, Routledge.

Cardon D., Granjon F. (2010). *Médiactivistes*, Paris, Presses de Sciences Po.

Cervulle M. (2013). *Dans le blanc des yeux. Diversité, racisme et médias*, Paris, Éditions Amsterdam.

Cervulle M. (2017). « Exposer le racisme. Exhibit B et le public oppositionnel ». In *Études de communication*, vol. 48, p. 37-54. Disponible sur <https://www.cairn.info/revue-etudes-de-communication-2017-1-page-37.htm> (page consultée le 24 mars 2020).

Chamayou G. (2013). *Théorie du drone*, Paris, La fabrique.

Crary J. (2014). « Le capitalisme comme crise permanente de l'attention ». In Y. Citton (dir.), *L'Économie de l'attention. Nouvel horizon du capitalisme ?*, Paris, La Découverte, p. 35-54.

De Lauretis T. (2007). *Théorie queer et cultures populaires : de Foucault à Cronenberg*, Paris, La Dispute.

Diawara M. (1990). « Black British Cinema: Spectatorship and Identity Formation in Territories ». In *Public Culture*, vol. 1, n° 3, p. 33-48.

Dyer R. (dir.). (1977). *Gays and Film*, London, British Film Institute.

Dyer R. (1997). *White : Essays on Race and Culture*, New York, Routledge.

Foster H. (dir.). (1988). *Vision and Visuality*, Seattle, Bay press.

Fraisse G. (2014). *Les excès du genre. Concept, image, nudité*, Paris, Éditions Lignes.

Gunthert A. (2015). *L'image partagée : la photographie numérique*, Paris, Textuel.

Hall S. (1994). « Codage/décodage ». In *Réseaux*, vol. 68, n° 6, p. 27-39. Disponible sur <https://doi.org/10.3406/reso.1994.2618> (page consultée le 10 janvier 2020).

Hall S. (1997). « The Spectacle of the Other ». In S. Hall (dir.), *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*, London, Sage Publications, p. 225-290.

- Hariman R., Lucaites J. L. (2007). *No Caption Needed. Iconic Photographs, Public Culture, and Liberal Democracy*, Chicago, University of Chicago Press.
- hooks B. (2015 [1992]). *black looks, race and representation*, New York, Routledge.
- Jay M. (1993). « Les régimes scopiques de la modernité ». In *Réseaux*, vol. 61, n° 5, p. 99-112. Disponible sur https://www.persee.fr/doc/reso_0751-7971_1993_num_11_61_2406 (page consultée le 24 mars 2020).
- Lavoie V. (2010). *Photojournalismes. Revoir les canons de l'image de presse*, Paris, Hazan.
- Macé É. (2007). « Des 'minorités visibles' aux néostéréotypes ». In *Journal des anthropologues*, Hors-série, p. 69-87. doi : 10.4000/jda.2967.
- Marin L. (1981). *Le Portrait du roi*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- Mercer K. (dir.). (1994). *Welcome to the jungle*, New York, Routledge.
- Mirzoeff N. (2011). *The Right to Look. A Counterhistory of Visuality*, Durham, Duke University Press.
- Mulvey L. (1975). « Visual Pleasure and Narrative Cinema ». In *Screen*, vol. 16, n° 1, p. 6-18.
- Parks L. (2002). « Satellite and Cyber-visualities : Analyzing 'Digital Earth' ». In N. Mirzoeff (dir.), *The Visual Culture Reader*, New York, Routledge.
- Riboni U. L. (2019, 5 décembre). « Images pauvres, images des pauvres », *Window*. Disponible sur <https://window.hypotheses.org/435> (page consultée le 24 mars 2020).
- Thompson J. (2005). « La nouvelle visibilité ». In *Réseaux*, vol. 129-130, n° 1-2, p. 59-87. Disponible sur <https://www.cairn.info/revue-reseaux1-2005-1-page-59.htm> (page consultée le 23 janvier 2020).
- Vertov D. (1972 [1923]). *Articles, journaux, projets*, Paris, Union Générale d'Éditions.
- Voirol O. (2005a). « Présentation. Visibilité et invisibilité : une introduction ». In *Réseaux*, vol. 129-130, n° 1-2, p. 9-36. Disponible sur <https://www.cairn.info/revue-reseaux1-2005-1-page-9.htm> (page consultée le 3 janvier 2020).
- Voirol O. (2005b). « Luttres pour la visibilité. Esquisse d'une problématique ». In *Réseaux*, vol. 129-130, n° 1-2, p. 89-121. Disponible sur <https://www.cairn.info/revue-reseaux1-2005-1-page-89.htm> (page consultée le 24 février 2020).
- Voltzenlogel T. (2016, 1^{er} décembre). « Idées, images, réalités. Contours d'une iconologie critique du cinéma », In *Période*. Disponible sur <http://revueperiode.net/idees-images-realites-contours-dune-iconologie-critique-du-cinema/> (page consultée le 23 mars 2020).